

「淫」な音楽について

著者	佐藤 実
雑誌名	大妻比較文化 : 大妻女子大学比較文化学部紀要
巻	21
ページ	167-181
発行年	2020-03-01
URL	http://id.nii.ac.jp/1114/00006868/



「淫」な音楽について

佐 藤 実

はじめに

急逝されてしまった哲学者の宮野真生子さんとフランス現代哲学を専門とされている藤田尚志さんとが一緒に開催されていた合同ゼミと呼ばれるイベントがある。お二方が指導される現役ゼミ生、卒業したゼミ生のみならず、一般の方にも開かれたとても魅力的な合同ゼミである。そこで「淫蕩^{いんとう}の哲学に淫^{いん}してみる」という共通テーマで何か話すようにと、ダナ・ハラウェイを専門とされる野良研究者、逆巻^{さかまき}しとねさんから無茶を言われて、「「淫蕩」な Lyric、「淫」な Music—中国思想における「淫蕩」』というタイトルで、2019年9月22日、台風17号が直撃した九州産業大学で話しをさせてもらった。

日本ではキリスト教における「ルクスリア¹」を習慣的に「淫蕩^{いんとう}」という二字熟語に翻訳していて、それは日常の日本語の意味としては「酒色にすっかり心を奪われ、生活が乱れきっている様子」（『新明解国語辞典』第3版）などという意味なのだが、では古典漢語として「淫蕩」とはそもそもどういう意味を持つ語であったのか。発表の時には準備の時間もなく、見切り発車で話してしまったのだが、細かく調べると勘違いもあり、気づいたこともあり、かといって結論を導きだせたとはいえないので、研究ノートとしてここに記しておく。

また、こういうお題を与えられた時にどのようにして調べていくのかということを残しておくこともひょっとしたら意味があるかと思い、中国古典学になじみのない方のために説明を付けくわえ、ルビを多用しておいた。そういった意味でも研究ノートとして気楽に読んでもらえると幸いである。

1 『文心雕龍』にみえる「淫蕩」

まずこうした出典調べで避けて通れないのが諸橋轍次^{もろはしてつじ}『大漢和辞典』修訂版（大修館書店、1986年、通称『大漢和』）である。『大漢和』を引くと「淫蕩」は「酒色などに耽つて身持の良くないこと」と語釈され、その用例として、江戸時代の漢学者、古賀侗庵^{こが どうあん}

1 こちらのルクスリアの問題については、当日のもう一人の発表者である小笠原史樹さんがトマス・アクィナスの『悪について』という討論集をテキストにして、精緻な発表をされている。

(1788-1847)の「論学示家塾諸生」から「淫蕩兇悍、頑然無行」を挙げるのみである。普通、『大漢和』は（というか漢和辞典は）その漢語の意味を語義として挙げるが、その際、その意味で使われたなるべく古い用例を中国古典から引用する。ところが「淫蕩」について『大漢和』では中国古典からの典拠を挙げていないということは、日本由来の漢語ということになる。しかし今よく使われる『漢辞海』第4版（大修館書店、2017年）では、「淫蕩」の中国古典からの用例が挙げられていて²、中国由来の漢語であることがわかる。学術の進歩、と言うことが一応できる。以下のようにある。

①ほしいままにするさま。〈雕竜・楽府〉②酒色にふけてだらしないさま。〈夷堅志・乙三〉

と、二つの意味を挙げて、それぞれ①は5世紀末、南朝の齊の劉勰^{せい りゅうきやう}が著した文学理論書『文心雕龍』^{ぶんしんちょうりゅう} 楽府篇を、②は12世紀末、南宋の洪邁^{こうまい}が巷間のうわさ話や伝説を集めた『夷堅志』^{いけんし} 乙志・卷三を典拠として挙げている。しかしこの二種類の語義を挙げるのは第2版（2006年）からで、初版（2000年）では「酒色にふけてだらしく、気持ち、身持ちが悪い」という語義が一つのみ、典拠は『文心雕龍』 楽府篇となっている。つまり第2版以降は、下に見る『文心雕龍』 楽府篇の当該箇所^{がふ}の解釈を訂正して「ほしいままにする」としたことになる。一方、中国が誇る『漢語大詞典』（漢語大詞典出版社、1990年）は「①猶放蕩（勝手気まま。日本語の「放蕩」とは意味が異なる。後述する）」として『文心雕龍』 他2書、「②縱欲淫乱（肉欲のおもむくままにする）」として『夷堅志』 他3書を用例として挙げている。『文心雕龍』のほうが『夷堅志』より古い成書であるから、最新の辞書学の成果に依拠するならば、「淫蕩」という漢語はもとは「ほしいままにする」という意味であったということになる。それではその『文心雕龍』において「淫蕩」はどのような文脈で使われているのだろうか。

中国最古の文学理論書である『文心雕龍』の楽府篇^{がふ}は、楽府の定義、歴代楽府の論評、詩と曲の関係、の三つのパートにわかれる。楽府とは器楽演奏とともに歌われる詩のことであるが、そのうちの「歴代楽府の論評」の三国時代の楽府に関する論評に「淫蕩」の語が見える。原文は以下の通り。

至于魏之三祖、氣爽才麗、宰割辭調、音靡節平。觀其北上衆引、秋風列篇、或述酣宴、或傷羈戍、志不出於淫蕩、辭不離於哀思。雖三調之正聲、實「韶」、「夏」之鄭曲也。（『文心雕龍』 楽府篇）

まずこの部分を目加田誠訳（『文学芸術論集』平凡社、中国古典文学大系、1974年所収）で見よう。

魏の武帝（曹操）・文帝（曹丕^{そうひ}）・明帝（曹叡^{そうえい}）の三代は、俊爽の気と妙麗の才を備え、

2 最近、改訂された『新字源』改訂新版（角川書店、2017年）は残念ながら出典が挙げられていない。

従来の「楽府」の歌辞を分割して、やさしくなだらかな音節を生んだ。武帝の苦寒行「北上太行山」などの諸曲、文帝の燕歌行「秋風蕭瑟天氣涼」などの諸篇は、あるいは盛んな宴会のさまをのべ、あるいは羈旅征戍の悲しみをうたっているが、その思いは淫楽遊蕩の範囲を脱せず、辞は悲哀の情緒から離れぬ。漢代「楽府」の三調（平調・清調・瑟調）の正しい調子を継いでいるとはいえ、舜・禹の古楽からすれば、やはり雅正さを失った鄙俗なものでしかなかった。

曹操と曹丕が作った楽府は宴会の楽しさ（或いは酣宴を述ぶ）や辺境の地に出征させられた悲しさ（或いは羈戍を傷む）を歌っているという。とするならば、それに続く「志不出於淫蕩、辭不離於哀思」はそれぞれ、

或述酣宴＝志不出於淫蕩

或傷羈戍＝辭不離於哀思

に対応すると考えられる。まずは「淫蕩」は宴会における楽しさを表現した語であることを確認しておきたい。目加田訳では「淫蕩」は「淫楽遊蕩」と訳されている。「淫」と「蕩」をそれぞれ「淫楽」と「遊蕩」にパラフレーズした訳である。「淫楽」は日本語としては「みだらな楽しみ。肉欲による快楽。」（『日本国語大辞典』第2版）の意³であれば、目加田訳は「ほしいまま」といった範囲の広い意味ではなく、「酒色にふけてだらしない」という方向の意味でとっていると考えてよいだろう。

同じ二重線の箇所を今度は興膳宏訳『陶淵明・文心雕龍』（筑摩書房、世界古典文学全集、1986年所収）で見てみる。

宴のさまを述べたり、兵士の出征を悲しんだりして、思想は放埒の域を出ず、表現は悲哀の情緒から離れることがない。漢代歌謡の正調を継ぐものとはいえ、古代の舜や禹の音楽からすれば末期的な作品である。

興膳訳では「放埒」となっている。「放埒」という語は、

①気ままに放蕩すること。②気ままに ふしだらなおこないをすること。「一娘（ムスメ）」（『三省堂国語辞典』第7版）

とあり、①に出てくる「放蕩」を同辞典で引くと、

酒や女遊びにふけて身持ち〈の悪い/を悪くする〉こと。道楽。「一息子（ムスコ⁴）」（同上）

とある。したがって興膳訳も確実に「酒色にふけてだらしない」の意味でとっている。

- 3 「淫楽」は古典漢語としては、「いんらく」と読めば確かに「みだらな楽しみ」になり『春秋左氏伝』や『史記』などに典拠のある語である。一方、「いんがく」と読めば、『礼記』楽記篇に「逆気、象を成して淫楽興る」とあるように「淫」な音楽を指し、後述するが、『文心雕龍』にも見える。
- 4 「放埒」の用例「放埒娘」だけを読んで女性差別であると憤慨してはいけない。『三省堂国語辞典』の配慮をここにみるのである。

以上、目加田、興膳いずれも「淫蕩」を「酒色にふけてだらしない」つまり、みだら、ふしだら、の意味でとっているのである。宴会のはじけた感じをマイナスのイメージで捉えていることになる。

それに対して戸田浩暁訳『文心雕龍』（明治書院、新釈漢文大系、1974年）は、「淫蕩」の「淫」字が唐代の写本（敦煌で発見されたもので、現存する『文心雕龍』の最も古いテキスト。いまは大英図書館に所蔵されている）では「慍」に作っていて、「慍」は中国最古の字書である『説文解字』（通称『説文』）では「説也」、つまり「よろこぶ」の意であるとされる。そうであってはじめて「辭不離於哀思」の「哀思」と対になるという。そこで「志不出於淫蕩、辭不離於哀思」を「その感情は喜悅の域を出ず、文辞は悲哀の思いを離れていない」と訳している。つまり「喜悅」と「悲哀」で対になるというのである。

この箇所「淫」字は楊明照（1909-2003）の『文心雕龍校注』によれば、元、明、清の時代に刊刻された『文心雕龍』の多くの版本が「湣」に作っていて、この「湣」は敦煌本の「慍」のことであり、「淫」は筆写した者が勝手に改めたのだという⁵。つまり楊明照の説では「淫蕩」ではなく「湣蕩」であり、それは「慍蕩」のこととなる。では「慍」の意味はというと、彼は『説文解字』の「慍、説也」を引用し、さらに清朝の段玉裁による『説文解字注』いわゆる段注の「説、今之悦字（説は今の「悦」字のこと）」を引用し、さらに6世紀、南朝梁に編纂された字書『玉篇』の「慍、他刀切、喜也（慍は、他刀の切で、喜の意味である）」、11世紀、北宋の韻書『広韻』の「慍、悦楽（慍は、悦楽の意味である）」を列挙する。つまり「慍」は悦、喜、悦楽の意味とする。戸田訳は楊明照を踏まえたものといえる。

加えて楊明照は、「慍」の用例として、『春秋左氏伝』（通称『左伝』）昭公元年にみえる、晋侯に対する医和の診断の言葉をあげている。楊明照が引用したとおりに引いてみる。

先王之樂、所以節百事也。……於是煩手淫聲、慍堙心耳。……君子之近琴瑟、以儀節也、非以慍心也。

前後も含めて、竹内照夫の訳⁶は以下の通り。二重線の箇所が楊明照が引用している箇所の訳文である。

晋侯は医師を秦に頼み、秦伯は医和を遣わして診療せしめた。和は診察して言った、「御病気はだめでございます。これは、『婦人を近づけて病み、その心、物に魅入られた

5 黄叔琳注、李詳補注、楊明照校注拾遺『増訂文心雕龍校注』（中華書局、2012年。初版は1958年）、上冊、91頁を参照。なお敦煌写本はイギリスの探検家オーレル・スタイン（Aurel Stein, 1862-1943）が持ち帰ったもので、『文心雕龍』は整理番号S5478。『英藏敦煌文献 漢文佛經以外部份』第7巻（四川人民出版社、1992年）に所収。楽府篇は186頁、187頁。後述するように楽府篇には「淫」字が3箇所あるが、問題となっているこの箇所は明瞭に「慍」字であって、「淫」字と異なるのは明らか。

6 『春秋左氏伝』（全釈漢文大系第6巻、集英社、1975年）。

るが如し』と言われる病状でございます。——物のたたりでもなく、食べ物のためでもなく、心が魅入られて乱れ、あたかも君主が良臣を失おうとして、天に祈れども助けを得ず、というありさまでございます」そこで晋侯が問うた、「婦人を近づけてはいけないのか」「ほどほどになさいませ。——古代賢王の音楽は、何事にも節度を設けねばならぬことの教えでございます。すなわち、音楽には五段の節度があり、遅速本末四段の変化が相連なり、基準の中声から五段下がったらその下の音は出しません。強いて出そうとして煩わしい技巧や不正の音を立てますと、それは人の心を放慢にし、正しい聴覚を失わせて、調和した平静の気分を保てなくなるので、君子は相手にしません。何事もそのとおりでして、煩雑にわたるようなら、そこで中止して、病弊を生ずることのないように努めます。たとえば君子が琴や瑟を身邊に置きますのも、これを奏して事に節度をつけるためであり、ただその音を愛して心を喜ばすためではございません」

医和は晋侯に対して、女色に惑わされたことによって起こる心の病、^{こわく}蠱惑の病に罹患したと診断する。その上で、完全なる女断ちをするのではなく、節制すべきなのだと説く。性欲じたいは消すことができないため、それをコントロールすべきである、無欲ではなく寡欲にとどめよと。そのことを音楽のたのしみに喩えて説明していることに注目したい。音楽を聴くこと（あるいはみずから演奏をしてその音を聴くことも含むか）も快楽をもたらしてくれるという認識が前提にあっての言説だからである。音楽は快楽をもたらしてくれるが、その虜になって溺れてしまっはいけない。虜になって溺れてしまった状態を、原文では「心耳を^{とうえん}恹^{ようこ}堙す」「心を恹^{ようこ}ばす」と表現しているのである⁷。「恹堙心耳」の「堙」は塞ぐの意で、「恹」が「心」、「堙」が「耳」にそれぞれ対応する。したがってこの『左伝』の用例を踏まえるならば、『文心雕龍』の問題となっている箇所は、楊明照に依拠している戸田訳よりも、逆に目加田誠訳、興膳訳に近いものとなるだろう。つまり「恹蕩」と読んだとしても、ただ単に楽しむという意味ではなく、心を奪われて溺れてしまう、ふけってしまうというマイナスイメージとなる。実際に、この「恹」に対して竹添進一郎（1842-1917）『左氏会箋』では「恹、淫也」という、おそらく『楚辞』離騷「椒專佞以慢恹兮（椒専ら佞にして以て慢恹）」の王逸注の訓詁を引用している。

ところで、楊明照の指摘を受けてであろう、『文心雕龍』の現代中国語訳では原文テキストを「淫蕩」ではなく「滔蕩」としたうえで、現代中国語訳は「放蕩fangdang」、勝手気まま、拘束をうけない、という意味でとっているものが多い⁸。「滔蕩」とはするものの「恹蕩」つまり喜悦やふけるの方向ではとっていないのである。

「滔」は「滔滔と流れる」という言いまわしがあるように、大量の水が流れる、あふれ

7 小倉芳彦訳『春秋左氏伝』（岩波文庫、1989年）では「心を蕩かす」と訳している。

8 周振甫『文心雕龍今訳』（中華書局、2013年）、王運熙・周鋒『文心雕龍訳注』（上海古籍出版社、1998年）など。

るの意である。そして「滔蕩」は『大漢和』では第一義として「広大な様」とあり、用例としては戦国時代の悲劇の政治家、屈原の名が冠された詩集『楚辞』の中に収められた九嘆（前漢・劉向の作）・遠逝⁹に「波淫淫而周流兮、鴻溶溢而滔蕩（波、淫淫として周流し、鴻、溶溢して滔蕩）」とあり、それに対する後漢の王逸の注に「滔蕩、広大貌也（滔蕩は広大の貌なり）」を引く。おそらく現代中国語訳の「放蕩 fangdang¹⁰」は（楊明照の意に反して「滔蕩」ではなく、この）「滔蕩」の現代語訳として、宴会のゆったりとくつろいだ、広々とした心持ちとして理解しているのではないか。

楊明照の『文心雕龍校注』が底本とするのは清の黄叔琳^{こうしゆくりん}（1672-1756）が諸家の注を輯めた輯注本（養素堂板、乾隆6（1741）年）である。その黄叔琳輯注本が「淫」に作っているのであり、後世、この黄叔琳輯注本を底本とした『文心雕龍』は「淫蕩」という熟語でこの箇所を捉えることになる。『漢辞海』や『漢語大詞典』が「淫蕩」の出典として『文心雕龍』を挙げているのは黄叔琳輯注本を底本にしているからである。

「淫蕩」か「恹（滔）蕩」かということなのだが、いずれが妥当であるかを検討する前に、冒頭で引用した『文心雕龍』の二重線のうち2点、確認しておく。一つは「志、淫蕩を出でず」の「志」について。もう一つは文末の「実に「韶」、「夏」の鄭曲なり」の「鄭曲」についてである。

中国文学において「詩言志（詩は志を言う）説」という説がある。直接的には儒教の經典の一つ『尚書』（『書経』とも）舜典篇には次のようにある。

詩とは「志」のことを言い、歌とはその詩の言葉を長く引き伸ばしたものである。歌

9 『大漢和』は「怨思」としているが、「遠逝」の誤り。

10 古典語としての「放蕩」は『文心雕龍』の後に出了た、六朝の二大アンソロジーの一つ『玉台新詠』を貫く鍵概念である。『玉台新詠』の編纂を命じた簡文帝蕭綱（503-551）の「当陽公大心を誡むる書」には「文章は且つ須く放蕩なるべし」とあり、感情の自由な発露を意味する「放蕩」が文章にはないといけなと説いている。鎌田崇嗣「梁簡文帝における放蕩と美」（『筑波中国文化論叢』第25号、2006年）も参考。また「放蕩」は曹操（『魏志』武帝紀）や竹林の七賢である阮籍（『魏志』阮籍伝、『世説新語』の任誕篇注（南朝・梁の劉孝標の注釈）所引の「竹林七賢論」）、劉伶（『世説新語』文学篇注所引の「名士伝」）、嵇康（『晋書』嵇康伝）達の性格を評する語としても使われる。いずれも当時の常識やルールにしばられない自由な精神を持つことを表している。さらに「淫」との関連でいえば、蕭綱の兄である昭明太子蕭統（501-531）が編纂したもう一つの六朝を代表するアンソロジー『文選』巻35に曹植（曹操の五男）の「七啓」という文章が収められていて、「情は放、志は蕩、淫楽未だ終わらず（情放志蕩、淫楽未終）」とある。この箇所も音楽と関わり、「淫楽」の意味ともあわせて、「放蕩」は「淫蕩」あるいは「淫」を考える上で重要な語であると考えられる。

に楽器の音によって歌の旋律をつけ、調性によって楽器の音を調和させる。

詩言志、歌永言。聲依永、律和聲。

詩の定義として、人の意思、広く「こころ」が現れたものであるとされ、その詩が歌につながる。舜の言葉として伝わるこの考え方は、ほかにも『礼記』楽記篇、『荀子』儒効篇にも見える、伝統的な詩観であると同時に音楽観である。さらに、「詩」といえば古典世界では『詩経』を指すのだが、その『詩経』の大序と^{しきょう}呼ばれる^{たいじょう}総論部分に次のようにある。

「詩」とは「志」が行く所である。心の中にあるときは「志」と言い、言葉として発せられると「詩」という。「情」が心の中に動いて、言葉として現れるが、それで充分でなければ感嘆の声をあげ、それでも足らなければ長く伸ばして歌い、それでも足らなければ無意識に振りを付けてステップを踏むのである。

詩者、志之所之也。在心為志、發言為詩。情動於中、而形於言。言之不足、故嘆嗟之。嘆嗟之不足、故永歌。永歌之不足、不知手之舞之、足之蹈之也。

「詩」は心のうちにある「志」が言葉として現れたものであるという説であるが、その後続く「情」が心の中に動いて、言葉として現れるが」の部分以降は儒教經典である『礼記』楽記篇の記述を踏まえたものと考えられる。『礼記』楽記篇は音楽に関するノート（記）であり、楽記篇では「情」が心の中に動いて、「声（音のこと）」として現れるが」となっていることから、『詩経』大序の説は、『礼記』楽記篇の思想を接ぎ木したかたちとなっている。ともかく、「志、淫（慝）蕩を出でず」も詩に「淫（慝）蕩」の「こころ」以上のものは現れ出ていないということになる¹¹。

「実に「韶」、「夏」の鄭曲なり」を目加田、興膳はそれぞれ「舜・禹の古楽からすれば、やはり雅正さを失った鄙俗なものでしかなかった。」「古代の舜や禹の音楽からすれば末期

11 「志」という語について、目加田訳は「思い」、興膳訳は「思想」、戸田訳は「感情」とそれぞれ訳していた。本稿で「こころ」としておいたのは石田秀実氏の先行研究を念頭に置いている。石田氏は中国古典世界における、ひとの「こころ」の働きを含めた身体を検討した『氣 流れる身体』（平河出版社、1987年）において、医学經典である『靈樞』本神篇の「心有所臆、謂之意。意之所存、謂之志」を「こころ」に考えることがあるのが、「意」である。この「意」が何かを定めたのが、「志」である」と訳し、「意が何かを考える「こころ」の働きだとすれば、志はその何かに向かって、きっぱりと進んでゆく「こころ」ということになるだろう」と述べる（107頁）。さらに「意」が陰陽カテゴリーでいえば陽に属し、天上的、知的であるのに比べて、「志」は陰に属し、地上的、身体的である、とする（119頁-120頁）。「志」のそうした具体的にある事物に向かっていく「こころ」イメージが『詩経』や『文心雕龍』でいう「志」にも内在しているのではないかと思うのである。つまり、より身体的な快楽を志向する「こころ」として「志」が指定されているのではないのかということである。

的な作品である。」と訳出していた。「韶」と「夏」はそれぞれ古代の理想的王である舜と禹が作ったとされる音楽であり、理想的、正統的な音楽とされる。それに対して、今の河南省の省都、鄭州を中心とした鄭の国で演奏されていた音楽があり、孔子は次のように批判した。

音楽は舜の時代の韶の舞いがよい。鄭の国の音楽はやめて、口先だけの人物は遠ざけるべきだ。鄭の音楽は「淫」であり、口先だけの人物は危険だからである。

樂則韶舞。放鄭聲、遠佞人。鄭聲淫、佞人殆。（『論語』衛靈公篇）

「鄭聲」の「聲」は音楽のこと。ここでいう「淫」の意味内容が問題となるわけだが、大きくは二説ある。「淫」はもとは『説文』によれば「浸淫随理也」とあるように節目にしたがってしみこんでいくこと、水につかる、つける、ひたすといった意味であり、色にひたると男女関係における性的な乱れとなる。また『説文』には続けて「一曰、久雨曰淫」ともあることから、別の説として長く降り続く雨も「淫」といい、そこから程度を逸脱すること、過度の意が派生する。たとえば「淫酒」は酒を飲み過ぎること。『論語』衛靈公篇の「淫」はどちらであっても意味は通る。先の意味であれば、欲情をかき立てる官能的、煽情的な音楽。後の意味であれば、リズムが速すぎたり、音量などが過剰な音楽か。中国文学の泰斗、吉川幸次郎（1904-1980）は後者の意味でとって、韶の舞いと鄭の音楽を「われわれの社会におけるクラシック音楽とジャズのごときものであったろう」と解説している¹²。時代が変わると音楽のジャンルに対するイメージも大きく変わってしまうことの例としても興味ぶかい。吉川訳『論語』の出版は1963年である。いずれにしろ中庸を重視する儒家的な音楽観からすると「淫」と形容された鄭の音楽は正当とされる伝統的な音楽からは外れたものであった。そして重要であるのは、孔子の鄭声批判は『論語』の陽貨篇にも「鄭聲の雅樂を亂すを惡むなり¹³」とあり、後世に対して影響力が非常に強く、音楽の文脈で「鄭」といえば、それだけで「淫」な音楽を指すものとされたということである。

また説明が遅れたが「蕩」字は動詞としては動く、水がそそぐなどの意味があり、形容詞としては「ほしいまま、勝手」という訓がある。『論語』陽貨篇の「古の狂や肆、今の狂や蕩（昔の無鉄砲者というのは小さいことにこだわらなかったが、今のは勝手なだけだ）」が有名。「淫（慝）蕩」の「蕩」はこの形容詞的用法である。

2 「淫（慝）蕩」とされた楽府

では「志、淫（慝）蕩を出でず」と劉勰に批評された楽府はどういった内容だったのか。曹操の苦寒行「北上太行山」は「或いは羈戍を傷む（或傷羈戍）」つまり辺境の地に出征

12 吉川幸次郎『論語』下、中国古典選、朝日選書、朝日新聞社、1996年（初版は1963年）、202頁。

13 吉川前掲書ではこの箇所でも「それは今日のジャズのごとく、さわがしいものであった」（276頁）という。吉川氏がジャズを鄭声とみなしていたことは確実である。

させられた悲しさを述べたものである。したがって「志、淫（悩）蕩を出でず」に対応する「或いは酣宴^{かんえん}を述べ（或述酣宴）」たものは曹丕の「燕歌行^{えんかこう}」になろう。内田泉之助訳『古詩源』（漢詩大系、集英社、1964年）で見てみよう。

秋風蕭瑟天氣涼、草木搖落露爲霜、羣燕辭歸鵲南翔。

念君客遊思斷腸、慊慊思歸戀故鄉、君何淹留寄他方。

賤妾瑩瑩守空房、憂來思君不敢忘、不覺淚下沾衣裳。

援琴鳴弦發清商、短歌微吟不能長。

明月皎皎照我牀、星漢西流夜未央。

牽牛織女遙相望、爾獨何辜限河梁。

秋風がもの寂しく吹いて、気もひややかに、草木の葉もこぼれて落ちて、露も霜となり、燕の群れは飛び去り、雁も北から飛び帰る。それにあなたばかりは、旅立ったままお帰りが無い。思えば腸もちぎられるように悲しい。

あなたも定めし故郷を恋して思いなやんでおられるのでしょうかのに、なぜ他国に身をよせていつまでも滞在されるのやら。

妾はひとり寂しく空閑^{くうけん}にいと、悲しくなってきた、あなたのことが、どうにも忘れられず、覚え涙がこぼれて衣裳をぬらす。琴を引きよせ絃^{いと}をかき鳴らせば、その悲しいすんだ音色は聞くに堪えず、かすかに口ずさむ歌声も切れぎれにとだえて、長く続けることができぬ。

おりから明月の光がきらきらとわが床を照らし、天の川は西に傾いたが、まだ夜明けには間がある。その天の川^{あまがわ}を隔てて牽牛・織女の二星^{けんぎゅうしよくじよ}が遥かに相対している。ああ、この二星になんの罪があつて、かくは河に隔てられる身となったのであろうか。それはまたわが身の境遇に異ならない。

一読してわかるように、夫が旅出ち、帰ってこない寂しさを歌ったものであり、これまでに検討してきた「淫（悩）蕩」にはどうにも当てはまりそうでない。夫を辺境の地に出征させられた者の悲しさが表現されているのである。そこで黄叔琳は「或いは酣宴^{かんえん}を述べ（或述酣宴）」たものとして曹丕の「於讌作^{おしやうさく}」と「孟津^{もうしん}」を挙げている。拙訳で確認したい

「於讌作」曹丕

清夜延貴客、明燭發高光。	清涼な夜に賓客を招き 燭が明るく光る
豐膳漫星陳、旨酒盈玉觴。	星のように料理が並び 玉杯に酒があふれる
弦歌奏新曲、游響拂丹梁。	新しい曲が演奏され 響きは赤い梁を掠める
餘音赴迅節、慷慨時激揚。	余響のうちに速い旋律が始まり 昂ぶる気持ちさがさらに高揚する
獻酬紛交錯、雅舞何鏘鏘。	互いが詩を交換しあい 正雅な舞に何と澄みきった鐘の音

羅纓從風飛、長劍自低昂。 帶は風のように舞い 剣は上下に揺れる
穆穆衆君子、和合同樂康。 麗しい君子の方々が 仲睦まじく楽しく健やかであるように

「孟津」曹丕

良辰啓初節、高會構歡娛。 良い年が立春によって開かれ 高樓の宴会が人々を楽しませる
通天拂景雲、俯臨四達衢。 天に通じる高樓は雲に届きそうで 下を望めば四方に広がる
羽爵浮象樽、珍膳盈豆區。 鳥の形の酒器は象牙の杯に酒の香りを漂わせ 珍味の肴が皿に満ちている
清歌發妙曲、樂正奏笙竽。 清らかな歌声が美しい曲を歌い上げ 樂正が笙や竽を演奏する
曜靈忽西邁、炎燭繼望舒。 太陽はすでに西に傾き 燭を点けて月とする
翌日浮黄河、長驅旋鄴都。 明日は黄河を渡り 駆って鄴の都を凱旋するのだ

いずれも宴会の楽しさを歌ったものであり、また音楽が演奏されているのも共通している。心を奪われて溺れてしまう、ふけてしまう、あるいはみだら、ふしだらというニュアンではなく、喜悅の雰囲気である。とりわけ「孟津」のほうは喜悅の方向でとって間違いないだろう。ただ「於讌作」のほうはどうか。第7句、第8句の音楽が高潮していく様、第9句の「獻酬¹⁴、紛として交錯す」、第11句と第12句における舞の動的な描写、さらに末句の「和合」などに男女間の関係性を読みこもうと思えばできるが、どうだろうか。もしそうであったとしても、この程度の詩をもってして劉勰が曹丕の詩をみだら、ふしだら、と批評したのであれば、逆に正鵠を射ていないのではないかと思える。劉勰の言はやはり喜悅の意味でとったほうが妥当なのではないか。とするならば「淫蕩」ではなく「怛蕩」のほうが原意に近いと考えられる。

しかしながら、黄叔琳が「淫」字に作り、みだら、ふしだらの意味で取ろうとしたことには、それなりの理由というか根拠があると考えられるのである。

3 樂府篇に見える「淫」字

『文心雕龍』樂府篇では「志、淫（怛）蕩を出でず」以外に「淫」字は3回しか登場しないが、「淫」という概念を考えるうえで示唆に富む。樂府篇三つのパートの冒頭、「樂府の定義」において、音楽について言及する部分がある。樂府は音楽とともに歌われる詩だからである

14 「獻酬」は主人と客人が酒あるいは詩をおたがいに交わすこと。

およそ音楽は人の心の感動にもとづくものだから、その声音は人の筋肉骨髓にまで浸み入る。だから古の聖王はこの点をよく慎み、つとめて音楽が淫濫に陥ることを防いだ。……（目加田誠訳。以下同じ）

夫樂本心術、故響浹肌髓。先王慎焉、務塞淫濫。……

音楽が人の心から生まれ出るものであるとする考え方は、先に言及した儒教經典の『礼記』楽記篇由来の古いものであり、この心の感動から生まれるという思想は音楽のみならず書画をはじめとする中国の藝術を貫く思想でもあった。そして正しい音楽が演奏されていることはその社会が正しく安定していることの証しでもあることから、為政者は正しい音楽が行われることに注意を払ったのである。しかしながら、先王の思惑とは逆に音楽は次第に乱れていく。したがってこの「淫濫」は正しくない音楽であるのは間違いのないのだが、はたして訳文どおり「いんらん」なのか。続けていう。

『詩経』の正しい音楽が次第に衰微してくると、淫靡な音楽が盛んに沸き起こった。秦の始皇は『楽経』を燔いてしまったが、漢代の初めにふたたび興った。楽官の制氏が雅楽の音律を正し、叔孫通は宗廟の楽の典雅な儀法を定めた。ここにおいて高祖の時には「武徳の舞」が興り、文帝の時には「四時の舞」が広まった。これらは舜・禹の音楽に模擬したものではあったが、しかしかなり秦代の旧制を踏襲したもので、よく情緒の調和のとれた音楽は、もはやふたたび聞こえることはなかった。

漢の武帝が礼楽を尊ぶようになって、始めて「楽府」を設け、趙・代（河北・山西）の音楽を総収し、齊・楚（山東・安徽・湖北・湖南）の歌声を採集し、李延年が〔協律都尉となって〕流麗な音調で楽律を整え、朱買臣や司馬相如は『楚辞』の体にならって歌辞を作った。「桂華」の曲辞は麗わしいけれども正統的なものでなく、「赤雁」の諸篇は、美しいけれども典雅ではなかった。……

自雅聲浸微、溺音騰沸、秦燔「樂経」、漢初紹復、制氏紀其鏗鏘、叔孫定其容典、於是「武徳」興乎高祖、「四時」廣於孝文、雖摹「韶」、「夏」、而頗襲秦舊、中和之響、闕其不還。

暨武帝崇禮、始立樂府、總趙代之音、撮齊楚之氣、延年以曼聲協律、朱馬以騷體製歌、「桂華」雜曲、麗而不經、「赤雁」群篇、靡而非典。……

『詩経』ももとはといえばメロディがあり、歌われた詩であった。原文では「雅聲」と表現された『詩経』をピークにして音楽の正しさは下降線をたどり、かわって「溺音」、人をおぼれさせる音楽がわきおこる。目加田訳は「淫靡な音楽」とするが、これは『礼記』楽記篇の孔子の弟子である子夏と魏の文侯との会話を踏まえる。文侯は正統な「古楽」つまりクラシック音楽を聴くと眠たくなるが、鄭や衛の国の音楽を聴くと楽しいのはどういうことか、と子夏にたずねる。子夏の答えは、「古楽」は君子の徳を表す「德音」であるのにたいし、文侯が好む鄭や衛の音楽はただ単に快樂のためにある「溺音」だという。では「溺音」はどのようにして生まれたのか。福永光司訳でみてみよう。

——当世流行の音楽は鄭・衛・宋・斉の国々に由来するものですが、鄭国の音楽は**奔放さを好んで人の気持を淫らし**、宋国の音楽は**エロティックで人の心を官能に溺れさせます**。また衛国の音楽は**せかせかとして心の動きをせわしく**し、斉国の音楽は**尊大で泥くさく、人の志向を傲慢にします**。この四国の音楽はみな**色欲に溺れて**人の徳性を害うもの、つまり**溺音**であります。だから宗廟の祭りにこれらの音楽は用いられません。（福永光司訳『芸術論集』中国文明選、朝日新聞社、1971年所収「楽記」）
文侯曰、「敢問溺音何從出也。」子夏對曰、「鄭音**好濫淫志**、宋音**燕女溺志**、衛音**趨數煩志**、齊音**敖辟喬志**。此四者皆**淫於色**而害於德、是以祭祀弗用也。

大胆な福永訳を参考にしつつ確認したいのは、鄭、宋、衛、斉の音楽はいずれも「ABC志」の型をとり、Cは動詞で、後ろの目的語である「志」をダメにするという説明になっていることである。しかもABは鄭、宋は「動詞＋目的語」の構造、衛、斉は類似の意味を並列させた構造になっている。訓読で表示すると、

鄭＝濫を好み	志を淫 ^{みだ} らにす	
宋＝女に燕 ^{やす} んじ	志を溺 ^{おぼ} らす	（燕：安と同じ。くつろぐ、やすらぐ）
衛＝趨 ^{そくそく} 數として	志を煩 ^{わづら} わす	（趨數：急ぐ、あわてるさま）
齊＝敖辟 ^{ごうへき} として	志を喬 ^{おご} らす	（敖辟：おごり、かたよるさま）

となる。つまり、「鄭と宋」、「衛と斉」がペアとなっている。そして、それに続けて「此の四者、皆な色に淫して徳を害なう」とあり、たしかにこの四つの国の音楽はいずれも「色欲に溺れて人の徳性を害うもの」なのである。さらに、より分析的に見るならば、前半の「淫於色」は鄭と宋、そして後半の「害於徳」は衛と斉に対応するものと考えられる。「溺音」とは宋の「女に燕んじ、志を溺らす」の「溺」でもあり、それは鄭の「濫を好み 志を淫^{みだ}らにす」を含めた「淫於色」な音楽、みだら、ふしだらな音楽であるといえよう。そう考えると、古の聖王が防ごうとした音楽は「いんらん」な音楽であったと言えよう。そしてこれら「溺音」が「志」という「ところ」に影響を及ぼすことも留意しておきたい。

さて楽府篇にもどると、前漢の7代皇帝武帝（在位、前141-前87）のときに「楽府」という音楽を考究する部署を設置し、地方の音楽を採集するとともに、作曲と作詩も行ったという。したがって「楽府」はもとは武帝が設置した音楽研究所であり、そこで作られたメロディ付きの詩も楽府と呼ばれるようになったと言われる。「武帝のころには、人々は歌うことのできる新しい歌を強く求めたにちがいない。この要求に応じて現れたものが即ち楽府という新興文学であり新興楽歌であったと考えられる」（前掲、戸田訳『文心雕龍』上巻、117頁）。

武帝期に歌える詩が整備されたものの劉勰の批評は厳しい。さらに続けて次のようにいう。

元帝・成帝の時代になると、次第に**淫靡な音楽**が広まった。雅正の音楽は俗耳に入り

難く、その世に行なわれにくいことは、このようである。後漢になって天地と宗廟の祭祀には、新作の雅楽を雑用した。その歌辞は典雅だったが、その音律はもはや古代の夔^きや師曠^{しこう}の定めたものではなかった。

邇及元成、稍廣淫樂、正音乖俗、其難也如此。暨後漢郊廟、惟雜雅章、辭雖典文、而律非夔曠。

11代皇帝元帝（在位、前48-前33）、12代皇帝成帝（在位、前33-前7）になると、まさに「淫樂」が広まる。楽府篇にみえる二つめの「淫」字である。さきの子夏と魏の文侯の対話を想起させるが、注意しておきたいのは、引用末尾の「辭は典文と雖も、而るに律は夔曠に非ず」とあるように、詩は評価されているものの、音律つまり音楽の響きが否定されているという点である。武帝のところでは「溺音」とあり、また「よく情緒の調和のとれた音楽は、もはやふたたび聞こえることはなかった」と訳出された部分は「中和の響き、関^{けき}（しずかなさま）として其れ還らず」とあり、いずれも音であり、子夏と文侯の対話でも直接的に問題となったのは音であった。

楽府篇はこのあとに第1節で引用した三国魏の曹操、曹丕たちの楽府に対する批評が続くのだが、以上いずれも「淫」とされたのは音曲であった。この流れからいくと、曹操や曹丕たちが作ったのは詩文であり、その内容について議論しているので、では詩文も「淫」で形容されるのか、という疑問がわからないでもない。はたして、劉勰は詩についても「淫」の概念を使うのである。それが楽府篇における三つめの「淫」字である。

4 詩と曲の関係

歴代楽府の論評を終えた後、詩と曲の関係についての説明が続く。

こう考えると、詩は音楽の心であり、楽曲は音楽の体である。音楽の体が楽曲にあるからは、楽師はつとめて楽器を調べ、音楽の心が詩にあるからは、君子はつとめてその文辞を正すべきである。『詩経』唐風「蟋蟀」（唐風は晋国の歌謡）の「楽しみを好めども荒むなかれ」の歌には、晋国の祖、古の帝堯陶唐氏の節儉の遺風があって、遠い将来の慮りがあるものと季札は評し、鄭風「溱洧」の「伊れ其れ相謔る」の歌をきいては、鄭国がまっ先に亡ぶであろうことを季札は予言した。つまり呉の季札は魯国に来て、周の音楽を参観した際、ただその音楽を聴くだけではなく、その歌辞にも注意して批評を下したのであった。

故知詩為樂心、聲為樂體。樂體在聲、瞽師務調其器。樂心在詩、君子宜正其文。「好樂無荒」、晉風所以稱遠。「伊其相謔」、鄭國所以云亡。故知季札觀樂、不直聽聲而已。詩と曲の関係を心と体の関係に見立てたうえで、詩は君子が正すもの、曲は音楽プロパーが調整するものとされる。楽師と翻訳されているが原文は「瞽師^{こし}」であり、「瞽」つまり盲目者が器楽演奏を担当することが多かったことによる。つづく季札が各国の歌を評した

話柄は、『左伝』^{じようこう}襄公29年にみえるもので、注意したいのはやはり鄭風つまり鄭の国の歌を聴いて、季札は鄭が滅ぶことを予見したという点である。当該の鄭風「溱洧」の詩は女性が男性を誘って川辺に行って戯れる詩であり、みだら、ふしだらな詩であろう。『詩経』に収められた詩のなかで鄭風の詩に好色なものが最も多いといわれる。『論語』衛霊公篇で孔子が鄭の音楽を「淫」だとしたのはそのためであると考えられる者もいるし、『詩経』はそもそも孔子が編纂したのだから、鄭風の詩は表面上そう見えるかもしれないが実は「淫」ではなく、「淫」であるのは曲だけだという説もある。しかし劉勰は、『左伝』の季札は鄭の曲だけではなく、詩の意味内容も聞いて鄭は滅ぶと判断した、と考えたのである。「季札、樂を觀るに、直だに聲を聴くのみならず」という表現には、音楽はとにかく曲に注目しがちだが、詩も重要なのだ、あるいは「君子宜しく其の文を正すべし」とあるように、君子にとっては詩が重要なのだ、というメッセージが読み取れるのではないか。劉勰はつづけて次のように総括する。

なまめかしい恋の歌や、別れの怨みの歌などは、淫靡な歌詞が曲にのせられるのであるから、どうして正しい音楽がそこから生まれよう。しかるにこれが俗耳によこばれて流行し、もっぱら新異を競うことになる。おだやかでつつしみ深い雅正な歌をきけば、きつとあくびをして睡気を催し、刺激の強い新奇な歌辞には、膝を叩いて雀躍する。歌辞も楽曲も、ともに鄙俗に陥ることはここから始まるのだ。およそ音楽の歌詞を詩といい、詩が楽曲に乗ったものを歌という。その歌詞に楽曲を合わせるとき、歌詞があまりに繁雑だと音曲を調節しにくい。

若夫艶歌婉變、怨詩訣絶、淫辭在曲、正響焉生。然俗聽飛馳、職競新異。雅詠溫恭、必欠伸魚睨。奇辭切至、則拊髀雀躍。詩聲俱鄭、自此階矣。凡樂辭曰詩、詩聲曰歌、聲來被辭、辭繁難節。

三つ目の「淫」字がここに現れる。「淫」な詩である¹⁵。「淫」な歌詞が曲に載ると、正しく響かない。物理的には、曲の響きじたいはどういう歌詞が載ろうが影響はないはずだが、劉勰はそう考えてはいない。詩が適切でなければ、正響は生じようがないのである。引用末尾に「聲來たりて辭を被り、辭繁なれば節し難し」とあるように、作詞作曲にあたっては、詩が先行し、曲があとに付けられることがわかる。それは技術的な問題なのかもしれない。けれども詩と曲の関係を心と体の関係に見立てていることもあわせて、これらは、音楽が心から生まれたとする『礼記』樂記篇の主張を『詩経』大序の説の方へ寄せる言説で、曲に対する詩の優位を説くものとして捉えることができるのではないか。音楽は曲と

15 そもそも、「淫」な詩については、『論語』^{はちいつ}八佾篇に「先生は言われた、『詩経』の」^{かんしよ}関雎は樂しげでありながら「淫」ではなく、哀しくもありながら心を病むほどではない（子曰く、関雎は樂しみて淫せず、哀しみて傷らず）」とあるように、「不淫」という否定形による言及がある。『詩経』冒頭の詩である国風・周南・関雎は幸せな結婚を言祝ぐ詩であり、夫婦の仲睦まじさが「樂而不淫」であるという。

詩からなるが、君子が正すべきなのは曲ではなく詩なのである。

「歌辞も楽曲も、ともに鄙俗^{ひぞく}に陥る」と訳されているが、原文は「詩・聲、俱^{とも}に鄭」である。「鄭聲」といえば孔子によって「淫」な音楽であるとして遠ざけられていたものだが、ここで詩についてもいわば「鄭詩」なるものが想定され、しかもそれは「鄭聲」と同じく「淫」であるとイメージづけられたことになるだろう。黄叔琳が「慆」を「淫」とみなしたのは「詩聲、俱に鄭」という劉勰の詩論の延長線上にあるのではないか。

おわりに

さて「淫蕩」から始まった旅は〈「淫」な音楽〉という中国の伝統的で否定的な音楽観につながった。それは儒家的には否定されるべき音楽ではあったが、逆に魏の文侯¹⁶にとって、そして一般の人々にとっては好まれ、人気のある音楽であった。そして中庸を外れた〈「淫」な音楽〉は、欲情をかき立てる音楽であれ、過度な音楽であれ、「樂は楽しむなり（音楽とは楽しむということ）」という『荀子』楽論篇の有名なテーゼを地で行くものでもある。けれどもそれゆえに中庸と「淫」はバッティングする。楽しみはとにかく中庸ではなく「淫」に向かうからである。儒家的な中庸と音楽（あるいは広く藝術）における「淫」の問題がそこには横たわっているはずである。

本稿では紙幅がなくあまり触れられなかったが、この〈「淫」な音楽〉は先秦の文献においてすでに言及されている。稿を改めて検討したい。

* 合同ゼミでは貴重なご意見を賜った。ここに改めて謝意を表したい。

* 本研究は、JSPS 科研費 17K01166、2019 年度大妻女子大学戦略的個人研究費の助成を受けたものである。

16 『孟子』梁恵王下篇にみえる齊の宣王も「先王之樂」ではなく「世俗之樂」を聴くのが好きであるという悩みを告白していた。